



## В. ЖИРМУНСКИЙ

### По поводу книги «Ритм как диалектика»

Ответ Андрею Белому

В 1910 г. вышла книга А. Белого «Символизм». Книга эта положила начало изучению реального ритма русского стиха. Она заинтересовала широкие круги любителей поэзии отвлеченными и, казалось, мало занимательными вопросами стиховедения. Она впервые указала на важное значение проблем художественной формы для изучения и понимания поэзии. Широкий интерес к вопросам теоретической поэтики восходит в современной русской науке прежде всего к книге А. Белого.

Это признание в историческом плане я считаю долгом предположить ответу на книгу А. Белого «Ритм как диалектика» (1929). С таким признанием я выступаю не впервые\*. Я всегда считал несправедливым забывать о долге благодарности по отношению к автору «Символизма», как это делали некоторые представители нового литературоведения в пылу полемического отталкивания от общего мировоззрения А. Белого и от его интуитивно-поэтических методов исследования. Если бы А. Белый читал работы тех, с кем он полемизирует, ему, конечно, не пришло бы в голову стучаться в открытую дверь, доказывая мне, что он — «формалист до формалистов в России» (28)<sup>1</sup> и что «до стиховедческих профессоров кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями» (37).

Тем не менее долг благодарности перед А. Белым не освобождает от обязанности критически относиться к его работам, претендующим на научную значимость. Многое простится вдохновенному поэту, который, по собственному признанию, «одним пальцем [!]

---

\* Ср.: Вопросы теории литературы. 1928. С. 8—9, 18, 337; Введение в метрику. 1925. С. 33, 40; Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft // Zeitschrift für slawische Philologie. 1924. Bd. I. S. 119.

пишет статью по гносеологии, другим полемизирует с “мистическим анархизмом”, третьим пишет роман “Серебряный голубь”, четвертым — стихи и *пятым* [только пятым!] разрешает до него неразрешенные случаи версификации» (244). От нас, скромных научных работников, которые, по справедливому замечанию А. Белого, «на то и “спецы”, чтобы подходить к явлениям их кругозора [!] с большею объективностью», требуется не только поэтическая интуиция, но также членораздельная критическая мысль. К тому же и вообще, как известно А. Белому, наука движется диалектически и только через преодоление старых ошибок приходит к новым истинам. В моей книге «Введение в метрику» (1925) теория русского силлабо-тонического стихосложения излагается не в отвлеченной систематической форме (как, например, в книгах Томашевского или Шенгели)<sup>2</sup>, а в исторической последовательности достижений, причем центральное место по справедливости отводится открытиям и теориям А. Белого, на которых строится современная русская метрика. Такой способ изложения, очевидно, в особенности налагал на меня обязанность критики.

Мои разногласия с А. Белым и его «ошибки», указанные в моей книге, которая вызвала у А. Белого взрыв ничем не оправданного раздражения, имеют разное значение. С одной стороны, это «ошибки» в счете ударных и неударных слогов, основанные, конечно, не на недостатках слуха, а на применении навыков школьной грамматики вместо принципов «слуховой записи», основанной на фонетике (например, каждое отдельно написанное «слово» получает ударение). Это, так сказать, «орфографические ошибки», в сущности — не имеющие принципиального значения и нуждающиеся в исправлении не для «уязвления» автора, а только потому, что они неизменно повторялись всеми его многочисленными учениками и последователями, не имеющими того же оправдания, как автор «Символизма». С другой стороны, это — свойственное лично А. Белому увлечение цифрами, подсчетами, графиками, своеобразной «мистикой чисел»: подсчеты и графики, имеющие лишь вспомогательное значение для большей наглядности отвлеченных рассуждений, превращаются в своего рода статистические законы ритма. Наконец, это — характерное для символизма, как для критической эпохи старого русского силлабо-тонического стиха, увлечение индивидуальными и редкостными ритмическими фигурами, деформирующими однообразную метрическую схему, вкусовое предпочтение, отдаваемое ритмическому отступлению перед правилом, и отсюда — принципиальной важности теоретическое суждение, что ритм есть отступление от метра, что поэтому ритм, так сказать, «лучше», чем метр, что самое понятие метра — школьная, схоластическая условность. В этом — мое принципиальное разногласие с А. Белым и, в особенности, с некоторыми его

последователями. В то время как для теоретиков этого направления самое понятие «четырёхстопного ямба», в результате исключительного внимания к «отступлениям», оказалось проблематичным, я пытаюсь в своей книге обосновать простую, но одно время поколебленную истину, что «Евгений Онегин», например, написан четырёхстопным ямбом. Я исхожу при этом из идеи эстетического примата метра как принципа, организующего стих, над ритмом: ритм как реальное чередование сильных и слабых элементов стиха является для меня результатом взаимодействия метрического закона и естественных фонетических свойств данного речевого материала, «компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала законам художественной композиции» («Введение в метрику», с. 18). В книге «Ритм как диалектика» А. Белый противопоставляет этим взглядам другую теорию: ритм первее метра, метр есть результат стабилизации, отбора из первичного многообразия ритмических форм (с. 21 и др.). Здесь мы переходим от критики «ошибок» чисто технического и частного характера к самым общим и теоретическим разногласиям, обсуждение которых заняло бы слишком много места.

Несмотря на крайнее раздражение А. Белого на мою критику, чисто деловую и отнюдь не рассчитанную на «уязвление противника», в многочисленных «ответах», рассыпанных по всей книге, А. Белый в сущности признает справедливость большинства моих возражений. Более того, по его словам, он сам уже давно отошел от этих юношеских заблуждений и в указаниях критики больше не нуждается, так что Жирмунский, «уличая А. Белого в ошибках, бьет не по Белому 1910—1927 годов, а по Белому 1906—1909 годов» (243). В связи с этим нельзя не высказать сожаления, что А. Белый нигде в печатной форме не указал на те недоразумения и ошибки в «Символизме», которые признаны им самим: иначе ошибки эти естественно будут вызывать критику, в особенности — когда они повторяются другими авторами. Неожиданностью было, напр<имер>, для меня признание А. Белого, что он отказывается от «графического метода» «Символизма» (с. 80, 84): ведь на этом методе строится в «Символизме» — «сравнительная морфология ритма» четырёхстопного ямба у русских поэтов XVIII—XX вв. — центральная глава книги; в 1910 г. А. Белый сам придавал ей особенно важное значение, и она имела в свое время наибольший успех у его массовых подражателей.

Особенно огорчают А. Белого мои указания на ошибки, допущенные им в «слуховой записи» ударных и неударных слогов. Чтобы окончательно посрамить меня, он даже позволяет себе полемическую инсинуацию, будто я использовал без указания источника некий литографированный «Регистр», составленный в 1911 г. членами работавшего под его руководством московского

кружка<sup>3</sup>. «Во всем прочем, — пишет А. Белый, — полное и трогательное совпадение моей схемы руководства к слуховой записи с проф. Жирмунским; я этой схемой пользуюсь скоро 17 лет; проф. Жирмунский, опубликовав ее [!] два года назад, должен бы был сделать оговорку по поводу разоблачения моих слуховых ошибок, что это ошибки не суть ошибки моей записи (“Символизм” — дела давно минувших дней); *это в случае если бы он ознакомился с нашим регистром 1911 года, имеющим некоторое распространение по рукам; ведь работа по регистрации была мною же вызвана к жизни*; а если мы случайно трогательно совпали [!], то — почему проф. Жирмунский, лично слушавший мой курс в Ленинградском “Доме Искусств” в 1920 году<sup>4</sup>, в котором я не раз оговаривал ошибки записи “Символизма” (если память мне не изменяет [!], — ссылаясь и на “регистр”, почему он не нашел времени высказать свои соображения мне тогда именно» [курсив везде А. Белого] (с. 243).

На это отвечаю: лекции А. Белого в 1920 г. я посещал из интереса к поэту и теоретику А. Белому, т. е. для того, чтобы учиться, а не поучать. Как могут засвидетельствовать многочисленные слушатели, лекции эти были посвящены исключительно теории «ритмического жеста», ныне изложенной в книге «Ритм как диалектика», и никакого упоминания об ошибках счета «Символизма» и о «Регистре» слуховой записи не заключали: в этом смысле память А. Белому, действительно, *изменяет*. Ни с кем из членов московского кружка А. Белого я лично не знаком. С отрывками из «Регистра» впервые познакомился из книги «Ритм как диалектика». *Частичные* совпадения\* в принципах счета между мной и авторами «Регистра» совершенно естественны: достаточно было задуматься над распределением ударений в сочетании: «Мой дядя...», чтобы прийти к выводу, что слово «мой» в таком сочетании не несет ударения, хотя и пишется отдельно. Основное различие заключается в том, что московский кружок, судя по отрывкам А. Белого, дает ряд случайных эмпирических правил для счета ударений. Я же исхожу при обсуждении этого вопроса из общих фонетических принципов: *ударение* есть понятие не абсолютное, а относительное; существуют слоги *более* ударные и *менее* ударные; по отношению к более ударному слогу менее ударный может выступать в стихе в функции метрически-неударного, не разрушая метра; тот же менее ударный слог рядом с абсолютно неударным может исполнять роль метрически-ударного. На основании этого общего принципа я рассматриваю различные грамматико-синтак-

\* Что совпадения эти — только частичные, показывает такой пример: в сочетании «На Фонтанке» А. Белый регистрирует «промежуток», который «хотя и весьма мал, но ощутителен [!]» (с. 87).

сические категории менее ударных («двойственных») слов — местоимения, вспомогательные глаголы и т. д.: частные случаи являются здесь выводом из общего правила. В свою очередь я очень жалею о том, что А. Белый не считал нужным показать мне свой литографированный «Регистр» с исправлениями к «Символизму» ни в 1920 г., когда я слушал его лекции, ни даже в 1925 г., когда он участвовал по специальному приглашению ГАХНа в Москве в обсуждении тогда еще не напечатанного доклада моего по теории стиха<sup>5</sup>, посвященного, между прочим, критике его системы («Введение в метрику», гл. II). Тогда я имел бы возможность указать в моей книге на те исправления, которые сам А. Белый внес в принципы записи «Символизма», и мог бы сослаться на «Регистр» при соответствующих совпадениях, как ссылаюсь по тому же вопросу о «двойственных» словах на старых русских теоретиков от Тредьяковского до Самсонова<sup>6</sup>, а по другим поводам — на десятки различных работ, русских и иностранных, которым я обязан чем-нибудь существенным.

Что принципы, изложенные в «Регистре», оставались по сю пору неизвестными большинству специалистов по стиховедению и что ошибки, допущенные в «Символизме», повторялись до самого последнего времени, видно из примеров, приведенных в моем «Введении» (с. 96—97). Даже В. Брюсов, москвич и символист, по-видимому, ничего не знал об исправлениях «Регистра» и продолжал в «Науке о стихе» 1919 (изд. 1922) отягчать русские ямбы мнимыми спондеями и хорейями: «В ней страстный жар, ей душно, дурно...» «Зачем я мимолетной встречи...» и т. д. Немудрено, что при таком счете русский стих обогащался совершенно фиктивными ритмическими «отступлениями» и могло возникнуть представление, что метрическая норма является схоластической фикцией.

Взамен «графическому методу» «Символизма», который оказался теперь всего только — «предварительным приемом», «научным журналом явлений», А. Белый предлагает в своей новой книге открытый им еще в 1917 году прием составления «ритмических кривых» и их изучения в связи со смыслом стихотворения. По новой теории А. Белого. «кривая ритма» составляется на основании следующих необыкновенно простых правил: разница в ритме (т. е. главным образом в расположении ритмических отступлений) между двумя соседними стихами признается равной 1; при ритмическом тождестве двух соседних стихов эта разница равна 0; ритмическое тождество между данным стихом и одним из предшествующих вообще определяется по формуле  $\frac{n-1}{n}$ , где  $n$  — порядковый номер стиха с повтором (например, если ритмически тождественные стихи отделены двумя контрастными, то  $n = 3$ ).

Числа, полученные таким образом для каждого стиха, служат материалом для построения «кривой ритма» по стихам. Сложенные по строфам, они позволяют построить «синтетическую» кривую ритма по строфам. Ее «ритмический жест» интерпретируется А. Белым в связи со смыслом стихотворения (явным или сокровенным), на ряде примеров из Пушкина, Тютчева, Баратынского. Обширная часть книги посвящена анализу «кривой» «Медного всадника».

Нельзя не пожалеть об огромной работе, потраченной А. Белым на составление ритмических «кривых». Если «графики» «Символизма» имели все-таки значение «удобнообозримого журнала», наглядно демонстрирующего некоторую индивидуальную совокупность ритмических явлений, то новые «кривые» кажутся мне пустой игрой воображения. Замечу по этому поводу следующее: 1. Я сомневаюсь, чтобы ритм стихотворения определялся ритмическим сходством или контрастом соседних стихов. Это — в новой форме старая теория А. Белого, определяющая ритм отрицательным признаком, как отступление. 2. Я сомневаюсь, чтобы различие между ритмическим качеством соседних стихов можно было *измерить*. Если можно, то не такими элементарными и произвольными приемами, как предлагаемые А. Белым, а скорее экспериментальным измерением психофизиологических реакций. 3. Если пойти за А. Белым по пути обозначения ритмического контраста числами, я полагаю, что нельзя все контрасты принять равными 1, так как контрасты эти бывают разные. Напр<имер>, если признать за 1 простейший и наименьший контраст («Мой дядя самых честных правил / Когда не в шутку занемог...» — во втором стихе обычный пропуск ударения на III стопе), то контрасты более сильные и необычные придется соответственно обозначить числом 2 или 3 (напр<имер>: «Еще стремлюсь к тебе душой. / И в сумраке воспоминаний...» — во втором стихе необычный пропуск ударения одновременно на II и III стопе). Сам А. Белый признавал в «Символизме» качественное (а следовательно — и количественное) различие подобных контрастов, когда занимался статистикой ритмических фигур, основанных на различном числе и расположении пропущенных ударений. Конечно, такие показательные, символические числа нельзя ни складывать, ни перемножать, ни строить на них «кривые»: они лишь вводятся для наглядности вместо соответствующих качественных различий. 4. Основная

формула  $\frac{n-1}{n}$ , определяющая числовое взаимоотношение ритмического сходства и различия, а следовательно, и весь рельеф «кривой», не подтверждена в книге ничем, кроме личного доверия А. Белого к памяти ее покойного изобретателя А. А. Баранова; впрочем, этот последний сам, по-видимому, не придавал свое-

му изобретению серьезного значения (81). Эта «формулка», которая почему-то кажется А. Белому ключом к тайнам стиха, может быть легко заменена любой другой алгебраической формулой, также взятой «с потолка», например,  $\frac{1}{n^2}$  («обратно пропорционально квадрату расстояния»),  $\frac{n-1}{n^2}$  и т. д. Здесь мы опять вступаем в область «мистики чисел». 5. Не могут служить доказательством в пользу правильности составления кривых и те совпадения «ритмического жеста» со смыслом, которые обнаруживает А. Белый на целом ряде интерпретируемых кривых. Задача сильно облегчается тем, что всякая кривая состоит из «подъемов» и «падений», более крутых или более пологих. Интерпретация их в соответствии с эмоциональным или смысловым течением стихотворения (в особенности, когда речь идет о подсознательном, утаенном смысле) обнаруживает у А. Белого очень богатое воображение и будет интересна для его будущего биографа и для историка символизма как свидетельство восприятия Тютчева или Пушкина поэтом XX века; мне лично в 1920 г. доставляло большое наслаждение слушать и декламацию А. Белым тютчевских стихотворений, очень необычную и, по его словам, «подсказанную» ему ритмической «кривой» (ср. с. 138). Но я думаю, что ничему объективному в стихотворениях кривые А. Белого не соответствуют и что любая температурная кривая могла бы дать ему такой же повод для блестящих истолкований. Что эти толкования могут быть очень произвольными, показывает новая интерпретация «Медного всадника», подсказанная А. Белому его «кривыми». На кривой «Медного всадника» места, посвященные Петру и Петербургу, оказались «падениями», места, связанные с личными переживаниями Евгения, «подъемами». Это открыло А. Белому тайный смысл «Медного всадника»; и поэму, которая является необыкновенно ярким художественным выражением русского великодержавного империализма николаевской эпохи, он без страха превратил в иронический революционный памфлет, направленный против Николая I и царской России (205).

Среди упреков, обращенных А. Белым к филологам вообще и ко мне в частности, наиболее странное впечатление производит обвинение в том, что мы намеренно замалчивали («утаили» — «видели», но «молчали», с. 84) его теорию «ритмического жеста», ныне изложенную полностью в книге «Ритм как диалектика». Как будто кто-нибудь кроме самого А. Белого обязан или даже вообще имеет право излагать за него теории, известные только из устных докладов! При этом А. Белый даже намекает на существование какого-то заговора ученых с целью воспрепятствовать публикации его открытий по метрике. «С 1910 года до 1928 года я не

имел возможности печатать свои работы по стиховедению... *не без вмешательства*» [!] (43). «Вся ошибка Белого в том, что, много работая над ритмом, он не умел вовремя пристроить своих работ» (238). Автор «Символизма» будто бы «сидел с заклепанным ртом» (84) и т. д. Позволяю себе думать, что имя А. Белого и успех «Символизма» гарантировали автору возможность в любое время напечатать любую книгу по стиховедению, если бы она была действительно написана; в этом отношении он был, несомненно, в гораздо лучшем положении, чем его молодые ученики или противники (Шенгели, Томашевский и др.). Ведь нашлись же издатели даже для такой книги, как «Глоссология» (1922)!

В заключение — несколько слов о полемических приемах А. Белого. Я думаю, что взгляды его ничего не выигрывают в убедительности от того, что он сравнивает себя с Дарвином, Карлом Марксом, Фр. Энгельсом, — великими учеными, как я думал до сих пор, достаточно далекими от А. Белого по своей идеологии (с. 16 и др.), или от того, что он называет, без достаточных оснований, свои взгляды на ритм «диалектическими». Точно так же его противники не проиграют в мнении читателей от того, что он титулуется их «профессорами от стихистики» (42), «добровольными школьными городскими от Канта» (40), «Дунсами Скотами» или даже просто «Дунсами» (33) (последнее, очевидно, — для знающих английский язык!), или рекомендует им «лучше описывать номенклатуру спичечных коробочек, чем стихов» (42). Сравнение формального метода с «формами капиталистического фетишизма» (25) вызовет улыбку у серьезного социолога и напомнит ему остроумные интерпретации ритмических «кривых». Наконец, для того чтобы окончательно скомпрометировать меня в глазах читателя, А. Белый на протяжении всей своей книги иронически титулуется меня: «профессор Жирмунский» или даже, в игриво-интимном тоне, просто: «профессор» (84). Я горжусь званием профессора Ленинградского университета и не думаю, чтобы это звание препятствовало мне понимать поэзию в мере моих скромных личных дарований. Я позволяю себе, однако, напомнить А. Белому, что все мои печатные работы подписаны: *В. Жирмунский*; следовательно, я никогда не прикрывал своих научных взглядов реальным или фиктивным авторитетом профессорского звания. Поэтому считаю, что ироническое употребление этого титула на протяжении всей книги так же некорректно, как если бы я писателя Андрея Белого именовал из полемических соображений «известным московским мистиком Борисом Бугаевым».

